DE LYON
A LA MÉDITERRANÉE.

Montpellier. — Entrée et vue du Peyrou.

DE LYON

A LA MÉDITERRANÉE.

LE PEYROU DE MONTPELLIER. — LA CATHÉDRALE. — L'AQUEDUC.

Dans ces contrées du bas Languedoc qui rappellent si bien l'aspect de la campagne italienne, il y a un point privilégié où toutes les beautés qui distinguent le Midi, tous les caractères qui en sont le charme et la noblesse, semblent réunis à dessein par l'effet d'un art merveilleux. Montez à cette plate-forme qui domine la ville, entrez dans ce jardin planté d'ormeaux et de lauriers-roses contemplez l'immense tableau offert tout à coup à vos regards : quels contours dessinés avec grâce ! quelle végétation élégante en sa sobriété ! quel mélange de lumière et d'ombre sur les flancs veloutés des montagnes ! et là-bas, quelles lignes harmonieuses, à l'endroit où les flots bleus et pourprés, ces flots qu'ont chantés Homère et Virgile, Byron et Lamartine, ferment si poétiquement l'horizon en ouvrant à la pensée des perspectives sans fin ! Ces bois, ces monts

cette mer, tout ce paysage riche et varié que revèt un splendide soleil, c'est le panorama vraiment méridional, c'est le Peyrou de Montpellier!

Je voudrais exposer brièvement l'histoire du Peyrou de Montpellier; je voudrais rappeler les noms historiques, les dates et les événements qui s'y rattachent; je voudrais aussi, en quelques indications rapides, signaler les points essentiels de ce magnifique paysage. Un dessinateur qui connaît mieux que personne les trésors les plus cachés de la nature du Midi a bien voulu me demander ces notes; je les donne ici comme l'accessoire de son œuvre; l'écrivain n'essayera pas de lutter avec le peintre; la plume indiquera simplement ce que le crayon ne peut pas dire.

Il n'y a guère plus d'un siècle et demi que cette belle promenade existe, et soixante-dix ans se sont à peine écoulés depuis qu'elle a reçu, grâce à des travaux plus complets d'architecture et de terrassement, la forme majestueuse qu'on admire aujourd'hui. Le nom tout local du *Peyrou* appartient aux premiers temps du moyen âge; mais cet emplacement, dont l'art a tiré un parti si habile n'était alors qu'une sorte de terrain vague consacré aux marchés ou aux foires. Dans un acte daté de 1156, Guillaume VII, seigneur de Montpellier, qui faisait don de plusieurs domaines à sa fiancée Mathilde, sœur du duc de Bourgogne, désignait ainsi le petit monticule qui devait être un jour le plus poétique ornement de la cité : *Forum seu mercatum Montispessulani del Peyrou.*

Ce marché, après avoir servi tour à tour à des usages très-différents, était devenu une aire à battre le blé, lorsque, dans les dernières années du dix-septième siècle, M. le marquis de la Trousse, *commandant en Languedoc*, et M. de Bâville, intendant de la province, conçurent l'idée d'en faire une promenade publique. Appelé peu de temps après au commandement des armées de Louis XIV, le marquis de la Trousse ne put attacher son nom aux travaux qui transformèrent le vieux *Forum* de Guillaume VII, mais son successeur, M. de Broglie, mit à honneur de réaliser ses plans.

A la suite de quelques dissentiments avec M. de Bâville, qui voulait deux terrasses au lieu d'une, le projet de M. de Broglie finit par l'emporter; il fut décidé qu'on établirait d'abord une seule plate-forme, vaste, majestueuse, appropriée par la dimension et la simplicité à l'effet imposant du paysage. Commencés au mois de mai 1689, les travaux furent achevés dans le courant de

Porte monumentale.

l'année 1691. La même année, MM. de Broglie et de Bâville firent construire la porte monumentale qui conduit de la ville à la promenade. Cette porte, d'ordre dorien mutulaire, sans colonnes ni pilastres, et percée d'un seul arc à plein

cintre, fut terminée au mois de juillet 1692. On y remarque quatre bas-reliefs en forme de médaillons établis sous l'archivolte; les deux médaillons qui font face à la ville figurent, par des images symboliques, deux événements d'un ordre très-différent, le premier aussi funeste aux destinées politiques de la France que le second a été glorieux et salutaire aux travaux de la paix : c'est la révocation de l'édit de Nantes, et la jonction des deux mers par le canal du Languedoc. Les deux autres, du côté du Peyrou, représentent les principales conquêtes de Louis XIV : ici, c'est Hercule qui terrasse un lion et épouvante un aigle; là, ce sont des Villes et des Provinces des Pays-Bas qui courbent la tête devant le vainqueur de Mons et de Namur. Au-dessus des médaillons sont placés des trophées; au-dessous se déploient des cartouches où se lisaient, avant 1830, trois inscriptions assez récentes, rappelant le passage de plusieurs princes de la maison de Bourbon à Montpellier, en 1777, 1814 et 1815. Les armes de France sont sculptées au-dessus de l'arc. La partie supérieure de l'édifice est terminée par un attique où l'on peut lire sur les deux faces l'inscription suivante, tracée en 1715 après le rétablissement de la paix européenne, détruite plus tard sous la révolution, et rétablie dans sa forme première à la chute de l'empire :

LUDOVICO MAGNO LXXII ANNOS REGNANTE
DISSOCIATIS, REPRESSIS, CONCILIATIS GENTIBUS
QUATUOR DECENNATI BELLO CONJURATIS
PAX TERRA MARIQUE PARTA. — 1715.

Tels sont, dans cette belle construction, les travaux qui appartiennent au siècle de Louis XIV. Ce n'était là pourtant que la première ébauche du Peyrou. Il y a loin de la terrasse de MM. de Broglie et de Bâville à celle que les États et la Commune terminèrent près d'un siècle plus tard. La première avait 130 toises de longueur sur 40 toises de largeur; elle était donc, à peu de différence près, ce qu'est aujourd'hui la terrasse dite *terrasse des Eaux*, qui s'élève dans le fond du Peyrou, et que domine l'élégant édifice où aboutit l'aqueduc. Une occasion se présenta bientôt d'agrandir le plan primitif du duc de Broglie.

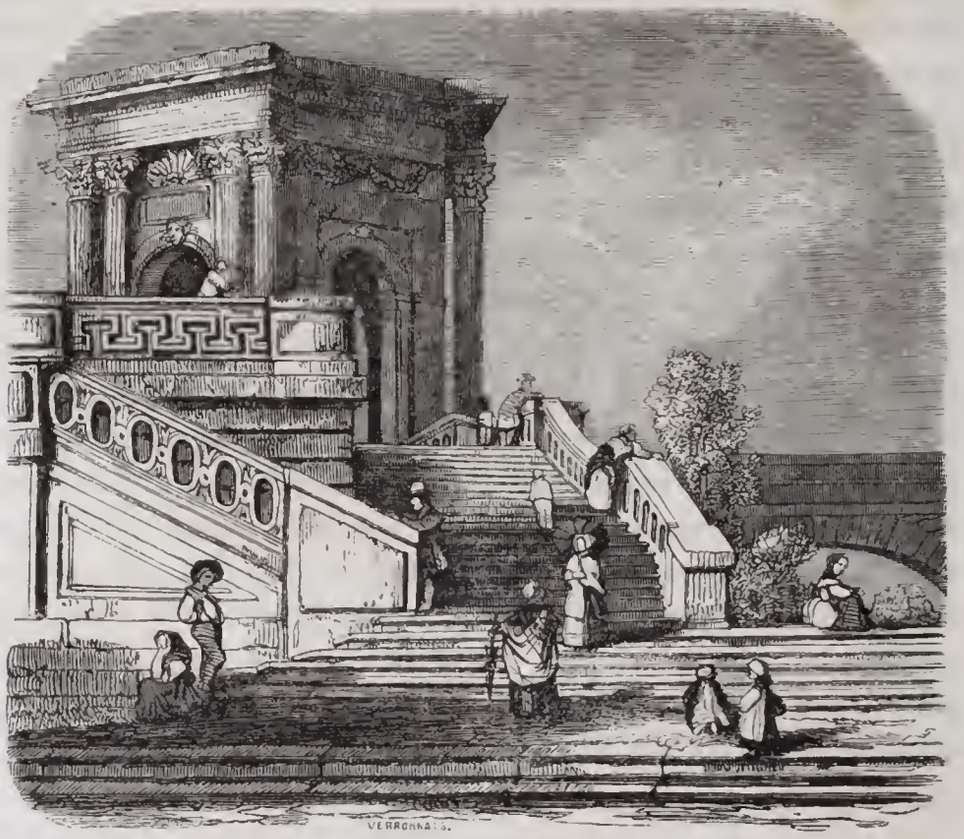
Les États du Languedoc, en 1685, avaient voté l'érection d'une statue

équestre de Louis XIV, *dans la ville et à l'endroit qui seraient agréables au roi*. Deux sculpteurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Pierre Mazeline et Simon Hurtrelle, chargés de ce travail sous la surveillance de Mansard, se mirent aussitôt à l'œuvre, et la statue fut terminée en 1692; mais la guerre qui divisait l'Angleterre et la France en empêcha le transport par mer, et d'autres accidents encore étant survenus dès que la traversée fut possible, la décision des États ne put être accomplie que trente et un ans après le vote. Par une délibération en date du 10 février 1716, il fut décidé que cette statue serait placée à Montpellier, sur la terrasse du Peyrou. La cérémonie eut lieu en grande pompe le 10 février 1718; les États du Languedoc étaient présents. Une fois la statue élevée sur son piédestal (1), les administrateurs de la province et de la ville jugèrent que l'ancienne terrasse de 1691 était peu digne du monument qu'on venait d'inaugurer. Bien des plans furent dressés, bien des projets et des devis furent soumis aux États; Soufflot, l'architecte du roi, et l'Académie royale d'architecture, furent appelés à se prononcer sur les propositions; mais des lenteurs et des difficultés sans nombre ajournaient sans cesse la conclusion de l'entreprise. Soufflot n'avait pas le loisir de faire le voyage; l'Académie déclarait ne pas pouvoir donner un avis sans prendre connaissance des lieux. Enfin, grâce à l'initiative de M. de Dillon, archevêque de Narbonne, un membre de l'Académie d'architecture, M. Franque, qui avait passé quelque temps à Montpellier, traça un plan qu'il offrit aux États. L'étude du plan de M. Franque servit à mieux apprécier les projets proposés par les architectes du pays, et l'un de ces projets, complété et embelli peut-être à l'aide des indications de l'habile académicien, fut définitivement adopté le 27 janvier 1766. L'auteur est M. Giral, assisté de M. Donnat, son élève.

La première pierre des constructions nouvelles fut posée, en présence des États, le 29 décembre 1766, par M. de Dillon, archevêque de Narbonne, et M. le prince de Beauveau, gouverneur de la province. L'ouvrage ne fut complétement achevé qu'en 1784. Nous avons dit plus haut que la terrasse de MM. de Broglie et de Bâville avait 130 toises de longueur sur 40 de lar-

(1) Cette statue fut détruite pendant la Révolution, le 2 décembre 1792. Celle qu'on voit aujourd'hui à la même place est due au ciseau de M. Debay; commandée sous la Restauration, elle a été dressée sur son piédestal, sans aucune inauguration officielle, au mois de décembre 1838.

geur; la promenade actuelle du Peyrou a 175 mètres sur 125. Elle présente la forme d'un carré long, et ses quatre angles sont à pans coupés de 18 mètres de longueur. Sur la terrasse supérieure, à laquelle on arrive par cinq marches de 102 pieds de long, s'élève le château d'eau, édifice de forme hexagone, dont les six faces, ouvertes par des portiques, laissent apercevoir à l'intérieur un réservoir circulaire de 27 pieds de diamètre, d'où se distribuent par toute la ville les belles eaux que l'aqueduc apporte des montagnes.



Château d'Eau.

Grâce à ces travaux, si artistement appropriés, nous ne dirons pas, comme les États du Languedoc, que la place du Peyrou était vraiment digne de la statue de Louis XIV; elle était digne surtout de cette magnifique nature qui l'environne. Jamais emplacement plus propice ne fut mieux disposé pour faire admirer de plus charmantes merveilles. Suivons le tour de la plate-forme en commençant par la gauche, du côté du midi : cette longue ligne horizontale

qui semble partir des maisons de la ville, et qui s'étend jusqu'à ces montagnes sous lesquelles s'abritent les vignes de Frontignan, ce sont les eaux de la Méditerranée! Une langue de terre les sépare des étangs salés qui bordent toute la côte jusqu'au port d'Agde; et sur cette langue de terre, entre les teintes foncées de la mer qui fuient à l'horizon et la surface grise des eaux dormantes, vous apercevez, solitaire et pensive sur la grève, la vieille cathédrale de Maguelone. A toutes les phases du jour, on dirait que le spectacle change. Dans la matinée, quand le soleil, déjà levé depuis quelques heures, couvre le sud de ses rayons, on voit la mer étinceler d'un bout à l'autre du paysage, comme une grande lame d'argent. Plus tard, cet éclat s'amortit, et tandis que la lumière inonde l'autre partie du tableau, au scintillement métallique des flots succèdent ces belles teintes d'un bleu profond qui se détachent si vigoureusement sur l'azur plus doux de la voûte céleste. Souvent aussi, le soir, à l'entrée de ces merveilleuses nuits méridionales dont Racine disait si bien :

Enfin, lorsque la nuit a déplié ses voiles,
La lune au visage changeant
Paraît sur son trône d'argent
Et tient cercle avec les étoiles.
Le ciel est toujours clair tant que dure son cours,
Et nous avons des nuits plus belles que vos jours (1);

la transparence de l'air est si pure, la ligne des flots est si vivement éclairée par la lune, qu'il n'est pas rare de distinguer des navires et des barques nageant sur les ondes lumineuses. Si vous visitez le Peyrou par une belle journée du mois de mai, si le ciel est parfaitement dégagé, si nulle vapeur ne trouble la limpidité de l'atmosphère, regardez vers l'endroit où vient finir la Méditerranée, et vous apercevrez bientôt, dessiné délicatement dans les airs, le profil lointain d'une montagne : saluez les Pyrénées! Sur ces lignes que semble tracer un crayon invisible et que la moindre vapeur efface, reposent, à deux cents kilomètres du point où nous sommes, les neiges éternelles du Canigou!

(1) Lettre de Racine à M. Vitart, datée d'Uzès, le 17 janvier 1662. Racine, qui avait alors vingt-trois ans, habitait à Uzès, auprès de son oncle le chanoine. Voy. les *Lettres de Racine écrites dans sa jeunesse.*

Continuons encore en inclinant sur la droite; des tableaux plus rapprochés attirent nos regards : ce sont des prés, des bois, des villas, toute une campagne à la fois riante et sévère, comme celle qu'on admire à Florence des hauteurs de San-Miniato. Ce riche bouquet de pins qui déploient si gracieusement leurs dômes arrondis, ce sont les ombrages où Mlle Germaine de Necker, quelques années avant de devenir Mme de Staël, passa tout un été avec son père; qui pourrait dire qu'il n'y eut pas dès lors une vive influence du ciel et de la nature du Midi sur l'enthousiaste pensée de Corinne? Voici l'aqueduc (j'y reviendrai tout à l'heure) qui, se dirigeant presque en droite ligne du milieu de la plate-forme jusqu'aux hauteurs voisines, sépare en deux parties très-distinctes tout le panorama du Peyrou. Dans cette moitié que nous laissons à notre gauche, c'est la mer qui domine, c'est la longue ligne horizontale de la Méditerranée qui attire d'abord les yeux et communique au tableau un caractère de grandeur et de calme. Il y a plus de mouvement et de variété dans l'autre partie du paysage : de belles montagnes véritablement marquées de l'empreinte du Midi, des montagnes sans végétation, mais bien taillées, bien découpées, dessinent leurs vives silhouettes sur un ciel d'une netteté lumineuse. Regardez! de ce point où nous sommes, le dos tourné à la mer, nous voyons les dernières ramifications des Cévennes qui viennent mourir à quelques lieues seulement de Montpellier. Le point le plus élevé, c'est le pic Saint-Loup, dont la hauteur est de 550 mètres. Admirons ces vives arêtes, ces courbures élégantes, ces teintes vertes, grises, bleues, violettes, pourprées, selon les jeux de l'ombre et du soleil. A droite, à gauche surtout, une ligne harmonieuse de crêtes moins élevées vient se rattacher à ses flancs. Vous avez vu, dans la matinée, le soleil se jouer sur les flots et illuminer toute la nappe de la mer; n'oubliez pas non plus de voir les montagnes à l'heure où le couchant y déroule son manteau de pourpre. Nous voici enfin à l'extrémité de la plate-forme. Entre le pic Saint-Loup et la terrasse, ces plis de terrain recouverts de bois de chênes abritent le cours du Lèz et se prolongent jusqu'à la ville, où vous voyez apparaître les anciennes fortifications, la tour des Pins, les clochers et le porche de la cathédrale. Portez maintenant vos regards au delà de la tour des Pins, et comme pendant à cette ligne du Canigou que je vous signalais tout à l'heure vers le sud, vous apercevez au nord-est le profil plus nettement marqué d'une montagne : cette forme lointaine qui termine à l'horizon, c'est

Vue d'une partie de la ville prise des terrasses du Peyrou.

la longue silhouette du mont Ventoux, un des derniers contre-forts des Alpes dans le département de Vaucluse. La mer et les Pyrénées, les Cévennes et les Alpes, tel est l'encadrement de ce splendide tableau!

Si vos regards se tournent du côté de la ville, un monument attire tout d'abord l'attention, c'est la cathédrale de Saint-Pierre, le plus vieil édifice de Montpellier. Elle fut construite au quatorzième siècle, grâce à la munificence du pape Urbain V. Urbain V, le même qui fit bâtir le château des papes à Avignon, était le fils d'un gentilhomme français du Midi; après avoir enseigné le droit à Montpellier avec beaucoup d'éclat, élu pape à Avignon au mois d'octobre 1362, il laissa plus d'un témoignagne de souvenir et de gratitude à la ville savante qui avait applaudi ses leçons. Urbain V fonda à Montpellier ce qu'on appelait alors un *collége* pour douze étudiants en médecine ; mais la plus importante de ses fondations dans cette ville, c'est assurément la cathédrale de Saint-Pierre. Ni ce nom de Saint-Pierre, ni ce titre de cathédrale n'appartenaient d'abord à l'édifice du quatorzième siècle. Quand Urbain V fut élu pape, il avait été tour à tour abbé de Saint-Germain d'Auxerre et de Saint-Victor de Marseille; il résolut de fonder à Montpellier un monastère sous l'invocation de saint Germain. Les trois premières pierres furent posées par le délégué du pape, les consuls et les officiers curiaux, le 1er octobre 1364. Le 9 janvier 1366, le pape lui-même vint à Montpellier pour la dédicace de l'église, qui eut lieu le 14 février suivant. Les travaux de l'église et du monastère ne furent achevés qu'en 1373; Urbain V était mort en 1370. Un siècle et demi après, l'église du monastère de Saint-Germain changeait de titre et de nom : une bulle du pape Paul III, en date du 27 mars 1536, enleva le siége épiscopal à Maguelone pour le transférer à Montpellier; tout ce qui dépendait du prieuré de Saint-Germain perdit alors le titre de monastère, et l'église, érigée en cathédrale séculière, fut placée sous l'invocation de saint Pierre, apôtre. Depuis la bulle de Paul III, les bâtiments du monastère Saint-Germain étaient devenus la résidence des évêques; par un décret du 3 floréal an 3 (22 avril 1795), la Convention nationale les affecta au service de l'École de médecine.

Construite sur le versant de la colline où s'élève Montpellier, l'église Saint-Pierre est dominée par la place de la Canourgue, où le cardinal de Richelieu eut un instant la pensée de faire bâtir une cathédrale plus spacieuse. Nul emplacement n'eût mieux convenu, en effet. C'est le point culminant de la ville, et

Église de Saint-Pierre.

les clochers de la basilique auraient signalé de loin Montpellier, comme on aperçoit de plusieurs lieues à la ronde la tour de Rodez et la flèche de Strasbourg. Le plan de Richelieu ne s'est pas réalisé; il n'y a pas là d'autre monu-

ment que le modeste hôtel de ville; mais si l'on veut connaître, sous son aspect le plus pittoresque, la vieille église d'Urbain V, c'est du haut de la Canourgue qu'il faut la contempler. Le dessin placé à la page précédente vous donnera l'idée du tableau : voyez cette rue qui descend; voyez au bas l'église avec ses tours, avec son porche bizarre qui ressemble à un grand dais de pierre, et au delà ce paysage que Jean-Jacques Rousseau, sur cette place même, est venu si souvent admirer. Il y a dans cet entrelacement de lignes un des plus harmonieux motifs qui puissent charmer l'œil et tenter le crayon d'un peintre.

J'ai parlé de la cathédrale et de la place qu'elle occupe dans le panorama du Peyrou; un autre détail bien pittoresque de ce grand paysage, c'est l'aqueduc dont les derniers arceaux s'attachent à la terrasse du Peyrou. Les eaux que l'aqueduc amène à Montpellier sont prises à la source de Saint-Clément, située dans les pentes des Cévennes, à 14 kilomètres de la ville. Dès le treizième siècle, on avait eu l'idée d'utiliser de cette manière la source de Saint-Clément; en 1272, à l'époque où Montpellier, espèce de commune républicaine, relevait de la domination aragonaise, le roi d'Aragon Jayme Ier, *el Conquistador,* avait permis aux consuls d'établir une imposition sur les habitants pour exécuter les travaux; mais des difficultés s'élevèrent, et le projet des consuls du treizième siècle ne fut repris que cinq cents ans plus tard. La construction de l'aqueduc fut décidée par le conseil politique au mois de décembre 1751. Ouverts le 13 juin 1753 en présence de M. de Saint-Priest, intendant de la province, les travaux furent conduits avec activité, et douze ans après, le 7 décembre 1765, M. de Saint-Priest, le fils de celui qui avait présidé à l'inauguration de l'ouvrage, posa la dernière pierre du monument sur la terrasse du Peyrou.

Sans parler des précieux services que l'aqueduc rend à la cité, nous devons faire remarquer ici combien il contribue à l'ornement du paysage. Lorsque, des hauteurs de Lavalette, on regarde du côté de Montpellier, rien de plus élégant que cette belle ligne d'arcades. Le pont du Gard a sans doute une grâce incomparable : l'élégante vétusté du monument, le cours du Gardon qu'il traverse, l'agreste beauté de la solitude, tout concourt à en faire une des merveilles du Midi. L'aqueduc du Peyrou peut être cité cependant avec le pont du Gard, et la différence même du paysage, interdi-

Vue générale du Peyrou et de l'Aqueduc.

sant une comparaison expresse, lui assure une charmante originalité. Ce ne sont pas les deux rives escarpées d'un torrent que l'aqueduc est chargé de rejoindre; déployé dans une longue étendue, déroulant sa ligne de cintres parallèlement aux lignes de la mer, il relie les montagnes à la ville. Admirez-le surtout à distance, allez du côté du pic Saint-Loup et arrêtez-vous sur les éminences qui dominent le cours du Lèz : selon le point où vous êtes placé, c'est tantôt l'azur éclatant du ciel, tantôt la nappe bleue de la Méditerranée que vous voyez resplendir à travers ses arceaux!

Que pourrions-nous ajouter encore à ces indications rapides? elles suffiront à ceux qui ont le sentiment de la nature et qui savent en goûter les grands spectacles. Ce serait une étrange prétention de l'écrivain ou de l'artiste de vouloir substituer ses propres impressions à celles que chaque esprit bien doué doit ressentir en présence des beautés du monde extérieur. C'est assez qu'il interprète plusieurs points, qu'il signale certaines choses dont il a été plus particulièrement ému, et que son crayon ou sa plume éveillent chez les autres le désir de voir et de comprendre à leur manière. La plume et le crayon se fatigueraient à reproduire tous les motifs charmants ou sublimes de ce paysage qui embrasse la mer, la terre et les montagnes. Nulle part plus qu'ici on ne sent l'insuffisance d'une étude détaillée et l'impossibilité d'une interprétation complète; mieux vaut, ce nous semble, indiquer à grands traits les aspects principaux, signaler les caractères essentiels, et résumer tout par ces simples mots de Fénelon, dont je n'ai jamais plus vivement senti la grâce expressive qu'en promenant mes regards, des Cévennes à la mer, sur l'immense panorama du Peyrou : « Un horizon fait à souhait pour le plaisir des yeux. »

SAINT-RENÉ TAILLANDIER.

Paris. — Typographie de J. Best, rue Poupée, 7.

DE LYON

A LA MÉDITERRANÉE.

Paris. — Typographie de J. Best, rue Poupée , 7.

DE LYON

A LA MÉDITERRANÉE.

LE MUSÉE DE MONTPELLIER.

Après avoir offert aux malades sa Faculté, aux rêveurs son jardin des Plantes, aux savants ses bibliothèques, et à tout le monde son soleil d'hiver, Montpellier aurait manqué aux devoirs d'une hospitalité civilisée, s'il n'avait eu un Musée pour les artistes et pour les curieux. Autrefois un ami des arts, arrivant chez nous, aurait trouvé, en cherchant bien, un *Bourdon* à la cathédrale, un *Vien* au palais, et quelques petits tableaux dans des cabinets de riches particuliers. Depuis, de généreux enfants de la ville se sont honorés, en y élevant un monument à la peinture.

Xavier Atger, amateur et écrivain philosophiste, avait, le premier, pensé à donner à son pays et à la faculté de médecine, dont la bibliothèque était alors le plus bel asile des arts, une collection curieuse de dessins et de portraits appartenant surtout aux artistes du Midi (1).

François-Xavier Fabre, peintre estimable, élève de Coustou à Montpellier,

(1) Le bibliothécaire de la Faculté, M. le docteur Kunholdtz, en a publié une bonne description : *Notice des dessins*, etc., *réunis à la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier*. 1830, in-8.

et de David à Paris, premier grand prix de 1787, qui avait passé sa vie à Florence dans des circonstances assez heureuses pour y colliger des tableaux, choisis et souvent même découverts avec la sagacité d'un connaisseur consommé, revint dans sa patrie dans les dernières années de la restauration, pour y fonder le musée qui porta son nom. La donation qui le constitua fut portée à la somme de 598 000 francs, dans laquelle les tableaux seuls étaient compris pour 215 000 francs.

Esprit Valedeau, agent de change à Paris, qui avait consacré ses loisirs et une partie de sa fortune à l'acquisition intelligente de tableaux de l'école hollandaise d'une réputation faite, les légua, en mourant, à sa ville natale. L'estimation par expert, qui en fut faite en 1837, s'éleva à la somme de 357 000 francs.

Enfin Collot, ancien fournisseur des armées et directeur de la Monnaie, qui avait rapporté de son séjour en Italie un goût vif pour les arts et d'assez belles collections, donna au Musée une rente annuelle de 1 000 francs, qui a été, sous sa direction, employée à quelques acquisitions de tableaux de l'école espagnole, qui élargissent heureusement le plan déjà très-vaste des collections Fabre et Valedeau.

Pour donner de ces collections un aperçu qui éclaire le visiteur autrement que la nomenclature du catalogue, indispensable d'ailleurs à qui veut connaître ces richesses, ou que le jugement arbitraire d'un critique, je désignerai les principaux tableaux par ordre d'école et d'époque, en me bornant à quelques observations plutôt historiques qu'esthétiques; on en appréciera mieux ainsi la variété et la valeur relative. C'est par le choix varié de ses peintures que le Musée de Montpellier se distingue, en effet, après les collections nationales, fort au-dessus de la plupart des musées de province.

Les noms de deux grands peintres gothiques se lisent dans le livret; mais il ne faut pas s'attendre pour cela à trouver dans *la Mort d'une sainte* la marque du génie de Giotto, ni dans les *petits sujets évangéliques* la manière merveilleuse de Memling. Cette attribution est une injure pour l'auteur des peintures de l'église d'Assise comme pour le peintre de la châsse de l'hôpital de Bruges, et elle n'a pu être faite que dans un temps où les peintures antérieures au seizième siècle étaient à peu près inconnues. Mais on y verra figurer plus justement les principaux maîtres des grandes écoles du seizième

siècle, sinon pour ces ouvrages capitaux qui sont devenus l'apanage des sept ou huit grands musées de l'Europe, au moins pour des ouvrages intéressants.

Raphael y doit être inscrit le premier. Les deux tableaux qu'on a mis sous son nom lui furent attribués à Florence par Fabre, dont l'opinion fut accueillie,

Portrait d'un jeune homme, par Francesco Francia, attribué à Raphaël.

dit-on, par tous les artistes et amateurs du temps : Canova, R. Morghen, Sommariva, Artaud. Depuis, cependant, la critique esthétique a fait quelques

progrès; la manière propre à chaque maître a été étudiée de plus près et contrôlée par les documents; la vérité doit être cherchée en dehors de tout amour-propre personnel ou local; les doutes, les attributions nouvelles, doivent se produire. Le *Portrait d'un jeune homme*, examiné par des connaisseurs, entre lesquels on peut citer M. Passavant, directeur du Musée de Francfort, auteur d'une Vie de Raphaël qui fait autorité, a paru, par l'ingénuité du dessin, l'expression touchante, la chaleur du coloris, accuser une main autre que celle de Raphaël, même à sa première manière. On avait d'abord pensé à Ridolfo Ghirlandaio; après examen plus ample, on s'est arrêté à Francesco Francia, excellent maître, à qui a été rendu aussi, comme on sait, un portrait d'homme vêtu de noir, du Louvre, qui a longtemps passé pour une œuvre de Raphaël, et qui a avec notre portrait beaucoup d'analogie. Ce n'est point rabaisser le tableau de Montpellier que de le donner au peintre éminent de Bologne, dont Raphaël lui-même admirait les madones au point de dire qu'il n'en existait pas de plus belles.

Le *Portrait de Laurent de Médicis*, qui contraste avec le précédent par la dureté des contours et le travail des vêtements, pourrait provoquer une attribution tout opposée. Il indique, en effet, la facture de Jules Romain plutôt que celle de Raphaël, même à sa troisième manière. Raphaël avait fait le portrait de Laurent de Médicis en 1518. C'est ce que nous savons par une lettre du duc d'Urbin lui-même à Baldassare Turini, du 5 février 1518, publiée dans le *Carteggio* de Gaye : *Circa el ritratto intendo quanto dite che è finito, e è bello e molto mi piace...* Mais on ignore ce qu'est devenue cette peinture. Fabre se flatta de l'avoir trouvée. Il y en a plusieurs exemplaires chez des particuliers, outre la belle copie de la galerie de Florence, faite par Alessandro Allori, et chacun se vante de posséder l'original. Est-on plus fondé à Montpellier? M. Passavant, qui a eu à se prononcer aussi sur cet exemplaire, le déclare une bonne et ancienne copie de l'original de Raphaël.

Il nous restera du moins, et j'espère bien que les censeurs ne nous les contesteront pas, deux dessins où l'on aimera à épier la main du maître dans ses exercices les plus élémentaires. La Madone aux crayons noir et blanc aurait été reproduite ici comme un des types les plus purs de sa manière, si elle n'avait été déjà lithographiée en fac-simile (1). Une autre feuille de la collection des des-

(1) *Album de la Société des Amis des arts*, 1839.

sins de Fabre contient plusieurs croquis à la plume, qui sont des études pour la figure appuyée la tête en avant à l'encoignure de *la Dispute du saint sacrement*. Si quelque doute pouvait s'élever sur l'authenticité de ce dessin, il serait facilement dissipé à la vue des vers tracés au bas de la feuille, de l'écriture bien connue de Raphaël. Ils forment une stance entière et quelques vers de plus à l'état d'ébauche. Ce nouvel exemple de caprice poétique est un document de plus pour la biographie du grand peintre, et doit être ajouté au petit nombre de fragments publiés par Comolli et par d'Agincourt. Les sonnets publiés sont des élans amoureux; cette stance inédite exprime une pensée d'inquiétude sur les passions de la jeunesse et d'aspiration vers de plus sublimes régions; voici comment j'ai su la lire avec l'aide de quelques amis (1) :

Nello pensier che m te cercar tafanni
E dare in preda el cor per pin tua pace;
Non vedi tu gli efetti aspri e tenace
Vincolno che nusurpa i piu belli anni?
Le fatiche e voi famosi afanni,
Isvegliate el pensier che in otio giace·
Mo trateli quel cole alto che face
Salir da bassi ai piu sublimi scanni.

Jules Romain, à qui notre livret attribue sans autorité une petite et ancienne copie de *la Transfiguration*, rapportée d'Italie par feu le sénateur Curée, comte de la Bédissière, est, avec plus de vraisemblance du moins, l'auteur de deux morceaux assez curieux. Le *Portrait d'homme noir* est indiqué comme celui de Marc-Antoine, j'ignore par quel motif; sa ressemblance avec les portraits du célèbre graveur m'a échappé. Il est vrai qu'on n'en connaît guère que deux assez disparates : la figure jeune d'un des palefreniers du pape Jules II dans le tableau d'*Héliodore*, et la tête vieillie gravée par Bonasone. La *Stregozza*, ou la Sorcière traînée sur une carcasse par des hommes nus, est une composition bien connue par la gravure d'Augustin Vénitien. L'invention en est attribuée sans raison, tantôt à Raphaël, tantôt à Michel-Ange. La peinture qu'on en voit ici, difficile à apprécier à la place qu'elle occupe et

(1) M. Blanc, bibliothécaire du Musée, la lisait un peu différemment, et je regrette de ne pouvoir donner ici sa version.

dans l'état noirci où le temps l'a réduite, laisse apercevoir encore quelques-unes des qualités vigoureuses du peintre de Mantoue, et le sujet étrange paraît plus conforme à son génie.

Pour suivre l'école romaine dans son développement ultérieur, on serait enté de s'arrêter aux noms de CARAVAGE et de JOSEPIN; mais il faut de la bonne volonté pour saisir dans le *Saint Marc* du premier son énergique et sombre naturalisme, et dans *l'Annonciation* du second, son idéalisme clair et facile. On ne saisira toute la beauté de la fière école des naturalistes qu'en présence de la *Sainte Marie Égyptienne* de RIBERA, étude profonde d'une face et d'une poitrine de vieille gitana.

A défaut de Corrége, dont on n'a ici qu'une copie sans valeur, on trouve, pour représenter l'école de Parme, une *Vierge tenant l'enfant Jésus couché sur ses genoux, qui lui présente une rose.* Ce tableau, donné à PARMESAN, est en effet tout empreint de la grâce affectée et du coloris séduisant qui le caractérisent.

L'école florentine se produit ici avec deux noms célèbres, FRA BARTOLOMEO et ANDREA DEL SARTO. La *Sainte Famille* rend autant qu'il est possible, dans d'aussi petites dimensions, la dignité douce et l'expression sérieuse mais non dépourvue de grâce qui urent dans la manière du moine de Saint-Marc. La *Vierge accroupie, tenant l'enfant debout sur ses genoux,* ne nous donne pas les qualités du Sarto dans la plénitude de son génie; on y aperçoit à peine l'admirable don qu'il posséda de combiner l'action et l'expression de ses figures dans es formes les plus belles et la couleur la plus aimable, comme on le voit dans la *Madone de Saint-François* à la tribune de Florence, et dans la *Sainte Famille* du Louvre. Le tableau qu'on lui donne ici n'est sans doute qu'un de ses premiers ouvrages, alors qu'il tenait quelques-unes des habitudes de son maître Piero di Cosimo. Les écrivains qui ont parlé d'Andrea citent toujours, parmi les nombreuses madones qu'il exécuta, des ouvrages où sa manière est comme ici plus petite et plus asservie.

Nulle part, si ce n'est au Vatican, on ne peut connaître la peinture de Michel-Ange, et même, à la chapelle Sixtine, la fresque colossale du *Jugement dernier* est bien difficile à voir de loin, à travers la couche fuligineuse qu'y ont amassée les bougies des messes papales : aussi une copie est-elle toujours précieuse, et surtout une copie ancienne où ne paraissent pas les draperies ordon-

nées par le scrupuleux Paul IV. On doit recommander à ce titre une copie du *Jugement dernier* qui a été donnée par le gouvernement. Mais elle aura un prix tout particulier pour ceux qui recherchent les anciennes peintures françaises. Ce tableau sur bois est signé ROBERTUS LE VOYER AVREL FAC ROME, 1570. Voilà donc un peintre d'Orléans, un contemporain et compatriote de Jean Chartier et d'Étienne de Laulne, travaillant à Rome d'après Michel-Ange. Le style du grand Florentin y est singulièrement rapetissé, la couleur en est crue et le dessin imbu de cette pratique qui accuse la charpente musculaire des corps en les capitonnant. Mais il y a, dans la manière dont chaque corps est dessiné, chaque tête étudiée et exprimée, tant de soin et tant d'esprit, que l'on s'émerveille à la vue de ce miniaturiste aux prises avec le colossal fresquiste, et l'on s'assure tenir encore ici un autre maître totalement inconnu d'une école dont l'histoire n'est pas faite. J'ai essayé ailleurs d'en fournir quelques matériaux (1).

DANIEL DE VOLTERRE, le Florentin auquel on infligea le surnom de *il Braghettone* pour avoir couvert les figures du Jugement des draperies dont je parlais plus haut, a peint une *Décollation de saint Jean-Baptiste* qui n'est point faite pour le relever à nos yeux. Ce n'est qu'une scène dégoûtante où la science de raccourci, à défaut de style et de couleur, ne saurait racheter l'ignominie des détails.

A un moment plus avancé de l'école florentine, nous pouvons voir des artistes qui y acquirent du renom. CRISTOFANO ALLORI, dans *la Vierge et l'Enfant Jésus* et dans l'étude du *Jeune David*, montre cette originalité brillante qui le maintint supérieur à ses contemporains. CIGOLI, dans l'*Ecce homo* et dans deux autres petits morceaux, témoigne de cette chaleur de coloris et de cette exagération dans l'expression qui gagnait alors la peinture. VANNI, dans *l'Enfant Jésus porté par deux anges*, exprime cette recherche dans l'effet et cette intensité de sentiment que les meilleurs maîtres de la fin du seizième siècle prirent pour idéal à la suite de Barocci, qui avait introduit à Florence comme à Rome les habitudes d'affectation. On en trouve un exemple réduit dans la *Tête d'ange*, toute pleine de la suavité d'expression religieuse qui devint alors de mode dans les arts comme dans l'Église.

(1) *Des types et des manières des maîtres graveurs*. Montpellier, 1853 et 1854. — Mémoires de l'Académie.

L'école vénitienne peut être étudiée à Montpellier sur quelques ouvrages assez caractérisés. Le *Portrait d'un vieillard chauve* de Titien, et le *Portrait d'un Antiquaire* par Sébastien del Piombo, indiquent encore, à travers leur peinture obscurcie, la puissance de ces maîtres à rendre la vie dans sa plus profonde réalité tout en lui imprimant un certain air de grandeur auprès de laquelle toute physionomie moderne paraît chétive. Si l'on se place ensuite devant *le Mariage de sainte Catherine* de Paul Veronèse, tableau gravé dans la galerie Gerini, en 1759, on verra dans leur splendeur ces figures si attrayantes par la plénitude de vie qui les inonde, par la lumière qui donne tant d'éclat à leurs étoffes et qui rend leurs ombres mêmes transparentes. Quant à Palma le Vieux, qui rivalisa quelquefois avec Giorgion et Titien, nous ne pouvons pas le juger par le *Massacre des habitants d'Hippone*. Ce tableau est signé, dit le livret, *Jacobus Palma*, 1593; mais à la place défavorable qu'il occupe, il est impossible de vérifier l'attribution et la signature, erronées l'une ou l'autre, car Jacopo Palma il Vecchio est né vers 1480 et mort vers 1538, selon les meilleures autorités. Bassano, qui introduisit les sujets rustiques et bas dans l'école vénitienne, sera plus facilement reconnu d'après *l'Annonciation aux bergers*. Un autre petit tableau de lui, plus distingué dans ses figures et plus précieux dans sa couleur, *Juda et Thamar*, semble appartenir au temps où il imitait de plus près Titien, et ne s'était pas jeté dans le paysage et la paysannerie.

Venant maintenant aux peintres italiens d'une autre époque, à ceux qui, privés de l'inspiration et de l'originalité des écoles antérieures, y suppléèrent par le savoir et tirent de l'éclectisme, nous chercherons l'école bolonaise. Les Carracci y figurent tous trois, Louis pour deux tableaux et une esquisse, Augustin pour deux petits tableaux, Annibal pour huit ouvrages de toute dimension. Il n'y a peut-être là rien de décidément hors ligne; mais l'artiste et l'amateur n'en trouveront pas moins un grand intérêt dans l'étude et dans la comparaison de ces diverses compositions, où on doit chercher les qualités de ces ouvriers laborieux de la seconde heure, l'agrément travaillé de l'un, l'habileté expressive de l'autre, et la puissance supérieure et infiniment variée du troisième; enfin la faculté qu'ils eurent tous trois, sans effacer leur personnalité, de s'assimiler quelques-unes des qualités des plus grands peintres, de Corrége, de Paul Veronèse et de Raphaël.

Les trois autres peintres principaux de Bologne, après les Carracci, figurent aussi honorablement dans notre collection : Guido Reni, pour un *Buste de Vierge* et cinq autres morceaux, où on pourra se rendre compte du style naturel modéré et quelquefois un peu fade qu'il opposa à la fougue de ses rivaux ; Dominiquin, pour une petite *Sainte Agnès,* un portrait, et un paysage où un fond lumineux fait heureusement valoir des lignes pleines de style ; Guerchin, pour une jolie Madone et quelques autres morceaux sans importance.

L'école française du dix-septième siècle, contemporaine des maîtres que je viens de citer, et particulièrement Poussin, son plus illustre interprète, qui eut avec eux de grands rapports, a ici plusieurs ouvrages importants, sujets d'histoire, de mythologie, paysages, esquisses et portraits, d'une valeur inégale sans doute, mais où l'on pourra suivre les diversités de sa peinture et mesurer la science de composition, le dessin antique, la force d'expression qu'il sut obtenir. *La Mort de sainte Cécile*, tableau gravé en 1761, comme faisant partie du cabinet de M. le bailli de Breteuil, ambassadeur de Malte à Rome, présente un intérêt particulier et peut soulever bien des questions par la différence qu'il présente avec tous les autres tableaux de Poussin. M. Clément, dans une notice publiée par la *Revue des Deux Mondes*, a avancé que c'était le seul tableau authentique qu'on pût attribuer à sa première manière, antérieure au voyage de Rome qu'il fit en 1624 : il y trouve quelque chose de presque gothique, sentant plus Jean Cousin que Raphaël. Une telle opinion me paraît prise à distance. Bien que la peinture française contemporaine de la jeunesse de Poussin soit peu connue, il est permis de s'assurer que les tableaux de Jean Cousin, mort avant la naissance de Poussin, et ceux de Quentin Varin, de Ferdinand Helle et de Lallemand, chez lesquels il travailla, n'ont pu lui inspirer rien de semblable à la *Sainte Cécile;* j'y retrouverais plutôt l'influence des Vénitiens qu'il accosta un moment, et surtout la manière de Dominiquin, qu'il aima toujours de préférence. Le maître de Bologne avait fait sur le même sujet, traité en grand, mais d'une façon analogue, un tableau qui a été gravé par Pasqualini, en 1622, et par Frédéric Greuter. On sera plus édifié sur le style propre à Poussin en regardant *le Baptême du Christ, Éliézer et Rébecca*, le *Portrait du cardinal Rospigliosi*, et l'un de ces *paysages* où la campagne de Rome revêt tant de grandeur.

Valentin, s'il est réellement l'auteur du *Portrait de deux apprentis*

dessinant dans un atelier, devrait, sur ce spécimen, rentrer en faveur auprès de ceux qui ont été repoussés jusqu'ici par la brutalité de sa manière, les ombres outrées et les chairs métalliques qu'il avait apprises à l'école de Caravage. Il n'y a ici qu'une peinture pleine de franchise et de simplicité.

A une grande distance de Poussin, mais sur ses traces, Jacques Stella nous montrera, dans un tableau de *la Samaritaine* donné au Musée par un ancien maire de la ville, la grâce et la douceur un peu froides de sa peinture.

Sébastien Bourdon, à qui nous devons ici nous intéresser davantage, a une *Descente de croix* où paraît son talent de composition facile et ses réminiscences classiques, un bon portrait, et un tableau de genre, scène de reîtres et de bohémiens, que beaucoup préféreront pour la vérité des figures et du site à ses grandes compositions. L'école espagnole est facilement distinguée des autres par l'ascétisme de ses compositions en même temps que par son goût de naturalisme et son sentiment prononcé de la couleur. Sans avoir, pour le vérifier, l'un de ses tableaux que les rois se disputent à beaux cent mille francs, le Musée produit des exemples curieux de diverses époques. La *Descente de croix* de Pedro Campana, répétition plus petite du tableau de Séville, devant lequel Pacheco tremblait de se trouver seul, et dans la contemplation duquel s'oubliait Murillo, est une peinture d'un aspect sombre et d'un dessin sec, où l'on ne cherchera pas de l'agrément, mais de l'expression, de la désolation; où l'on admirera surtout la figure de Madeleine gémissant aux pieds du Christ. C'est une œuvre tout espagnole, bien qu'appartenant au temps où cette école n'était pas en possession de toutes les qualités qui lui sont propres. Campana, qui travailla principalement à Séville, était d'origine flamande et avait, dit-on, étudié en Italie. Mais dans ce tableau, si son originalité laisse percer quelque influence, c'est celle des maîtres flamands, Michel Coxis et Frans Floris, qui eurent aussi des rapports avec l'Espagne, plutôt que celle de Raphaël, que les auteurs espagnols veulent lui donner pour maître.

Avec Zurbaran, le peintre des moines, nous sommes bien en pleine Espagne. *L'Ange Gabriel*, marchant armé d'une baguette, et *Sainte Agathe*, portant ses seins dans un plat devant elle, sont deux figures en pied provenant de la collection du maréchal Soult et semblables à celles que nous avons vues au Musée espagnol de Louis-Philippe, et qu'a si bien décrites

M. Charles Blanc *(Histoire des peintres de toutes les écoles)* : un doux ange au teint mauresque et au pied charmant, finement ajusté d'une de ces étoffes blanches où excellait le maître ; et une jeune fille défilant au fond de son cadre, mince, souple et brunie, avec l'expression d'un séraphin, l'attitude et l'ajustement d'une infante.

L'Adoration des bergers, de Francisco Rizi, est une immense composition peinte avec éclat, où percent encore, quoique dégénérés, les mérites de la peinture espagnole, les lumières argentines, les draperies abondantes. C'est toutefois une œuvre moins sérieuse et moins bonne à donner pour modèle à des élèves que la *Vierge* acquise aussi de la galerie Soult. Elle est attribuée à Sarabia, peintre de Séville, connu pour l'habileté de ses pastiches. Mais cela ne peut pas nous tenir lieu des Velasquez et des Murillo qui nous manquent.

Passons maintenant dans les Pays-Bas, et voyons les écoles qui, au dix-septième siècle, y poussèrent l'art dans des voies nouvelles, et produisirent, dans des genres différents, des œuvres auxquelles l'Italie ne pouvait plus rien opposer. Rubens, d'abord, qui raviva la peinture historique en lui donnant pour idéal l'imitation d'une nature exubérante, se fait reconnaître dans un *Crucifix* d'une expression de douleur intense, aux pieds duquel gémit une Madeleine dont les pleurs n'ont point amaigri les traits. On rapporte que Fabre a fait lui-même la découverte de cette figure, cachée autrefois sous un énorme repeint ; on peut juger de l'habileté avec laquelle il l'a restaurée. Mais voici trois autres morceaux du maître : le *Portrait du peintre Franck*, exécuté dans cette manière libre et vigoureuse, en même temps que soignée, dont les portraits de son pays ne lui avaient pas donné l'exemple ; un *paysage* empreint de la chaleur, sinon de la noblesse, des sites italiens ; une *esquisse*, allégorie d'une guerre religieuse, qui, mieux que beaucoup de toiles plus travaillées, révèle la fougue de son génie.

A côté, il faut examiner Van-Dyck, le plus grand de ses élèves, qui avait su ennoblir et spiritualiser le style de son maître dans une étude plus complète de l'Italie et dans un contact avec l'Angleterre. *La Vierge et l'Enfant Jésus*, aux pieds duquel s'incline Madeleine en présence de David et de saint Jean-Baptiste, est un exemple remarquable de l'expression plus tendre, de la couleur plus vénitienne et des formes plus délicates dans leur mollesse, qu

furent dans sa manière. C'est une répétition, de même grandeur, du tableau du Louvre où la tradition voyait les portraits de l'artiste et de sa maîtresse; il en existe d'autres répétitions à Berlin et ailleurs. On peut juger encore de la souplesse de ses muscles et de la moiteur de ses chairs dans une petite *Madone*

Le Jeune Samuel, d'après Reynolds.

sur cuivre, et dans une *main*, fragment d'un tableau détruit, que Fabre gardait sans doute comme modèle.

Il y a encore un souvenir de Van-Dyck dans une peinture célèbre de Reynolds, le docte président de l'Académie de Londres. *Le Jeune Samuel*, daté de 1777, a été gravé souvent, et l'on en voit encore ici un trait; puisse-t-il rappeler l'expression touchante et l'effet harmonieux de l'original!

Les chefs-d'œuvre les plus incontestables du Musée de Montpellier appartiennent à ces écoles du dix-septième siècle qui, en Brabant et surtout en Hollande, où un régime républicain leur fut très-favorable, élevèrent le genre, la peinture des scènes familières, des bourgeois aussi bien que des paysans et des gueux, à l'immortalité de l'art. Il est regrettable de n'avoir pas à placer à la tête de cette catégorie le nom du plus extraordinaire de ces maîtres hollandais, de Rembrandt, dont nous ne possédons rien. Quant aux peintres de portraits qui y donnèrent l'exemple d'une imitation si précise et si forte de la nature, nous n'avons que le nom de Mirevelt pour un portrait indigne de lui, et l'ouvrage de Van-den-Tempel, *Portrait d'une dame vêtue de noir*. Dans tous les autres domaines de cette école, les œuvres capitales abondent, et nous y pouvons voir, sous l'objectif magique des plus habiles pinceaux qui furent jamais, la société du temps des stathouders et la nature néerlandaise, ses salons, ses cabarets et ses hameaux, ses prairies, ses canaux et ses étables.

Ce sont d'abord les peintres de kermesses, de tabagies et de scènes rustiques :

Téniers, le seul Flamand de la bande, a douze tableaux, parmi lesquels on voit bien quelques déjeuners, comme disent les marchands, de petits tableaux vite faits, mais où brillent entre les autres *la Fête de village*, *la Tabagie de l'homme au chapeau blanc*, *la Tabagie de l'homme à la cruche de grès*. Ces *wagots*, rutilants de vérité, sont plus prisés aujourd'hui que les académies des peintres lauréats du grand roi.

Van-Ostade n'a que deux morceaux; mais ils sont l'un et l'autre, et surtout l'*Intérieur d'estaminet*, empreints de sa touche la plus délicate et de sa plus piquante humeur.

Jean Steen paraît avec deux toiles : *un Repas dans un appartement*, où paraît sa touche la plus ferme et toute sa verve comique; *une Scène à la porte d'une hôtellerie*, qui fait ressortir sa finesse d'expression et la vivacité de ses jours.

Puis viennent les peintres de conversations et de cuisines :

Terburg : *une Fille se versant à boire à côté d'un garçon endormi*, bien qu'empreint de ses façons franches, n'est pas un des plus brillants tableaux du peintre, qui fut le plus distingué dans le genre aristocratique. Mais pour Gérard Dow, nous tenons une œuvre de grand prix, *la Souricière*, que les amateurs mettent presque à côté de la Femme hydropique et prisent 36 000 francs ; ces chiffres n'en disent-ils point assez? *L'Écrivain* de Metsu est encore une de ces œuvres pour l'appréciation desquelles on pourrait en appeler aux chiffres ; j'aime mieux y signaler cette touche vive et large dans son fini, précieuse et caressée, mais en même temps piquante et décidée, que M. Ch. Blanc a si finement analysée pour distinguer Metsu de Terburg, de Gérard Dow et de Miéris. Nous avons aussi un morceau de ce dernier peintre, et nulle part, mieux que dans *l'Enfileuse de perles*, on ne saurait voir jusqu'à quel point il éleva l'imitation du satin et de la peau d'une dame de Leyde.

Voici les peintres de pastorales et d'animaux :

Une Halte, par Wouvermans.

Wynants, le premier des Hollandais qui s'attachèrent au pays natal : il

Vue des bords de la Meuse, par Cuyp.

sut le rendre avec cette vérité pittoresque qui fut suivie par tant d'autres. Sa *Lisière de bois* est dans cette manière brodée que les connaisseurs signalent

dans ses meilleurs tableaux, et qui rend avec tant d'accent l'arbre renversé, le chemin tournant autour d'un tertre et les brins d'herbe d'un terrain humide.

Berghem égaya et poétisa ses compositions, en les éclairant du soleil d'Italie, témoin les trois morceaux que nous trouvons ici, et particulièrement ce grand paysage où chemine sur sa bête ce paysan en veste rouge, où se pelotonne sur les flancs de la montagne ce nuage gris. Dans *les Fagots* aussi brillent la vivacité de sa touche et la chaleur de son clair-obscur.

Wouvermans anima la campagne hollandaise de calvacades de gentilshommes. Voici cinq morceaux où l'on pourra admirer à l'aise la féconde spécialité de son pinceau velouté, ses dunes sablonneuses, ses ciels argentés et surtout son héros principal, ce cheval blanc, si bien pris dans ses formes, si finement éclairé dans sa robe, si expressif dans tous ses mouvements. Dans le petit paysage reprodnit ici (p. 16), ne voyez-vous pas combien il fait partie de la pauvre famille qui s'est abritée derrière une butte.

Adriën Van-de-Velde, le plus bucolique de ces peintres, n'a ici qu'un morceau; mais il suffit pour faire aimer le maître qui peuplait avec tant d'esprit ses prairies et celles de ses amis de moutons si bêtes et de figures si vraies.

A côté, voilà Cuyp, le Claude Lorrain de la Hollande, qui a rendu son pays avec le plus de noblesse et de calme. La *Vue des bords de la Meuse* est une de ses belles vues d'eau où l'œil s'arrête charmé entre ce lointain vaporeux et ces vaches au maintien grave qui se groupent devant une tour en ruine Le dessinateur du croquis qu'on voit ici (p. 17) avait bien raison de le donner comme un exemple de perfection dans la simplicité de composition (1).

Karel Dujardin est un élève de Berghem, qui n'en garda pas moins avec esprit son naturel à lui. La *Porte d'une hôtellerie* est une de ses *matinées* avec les charmes requis, le vieux mur, l'âne, et le paysan faisant reluire au soleil le coup de l'étrier. A ce rayon discret qui pénètre par la porte entr'ouverte, ne voit-on pas avec quelle vérité on a dit de ce maître qu'il avait su combiner la chaleur du soleil d'Italie à la douceur du ciel de Hollande?

C'est Paul Potter qui fut le peintre le plus affectionné des pâturages. Le tableau dont on donne ici un trait, les *Trois Vaches dans une prairie*, qui était estimé par M. Paillet 16000 francs, montre toute la perfection de touche et aussi la vérité de sentiment que ce peintre sut donner aux animaux.

(1) *Théorie du beau pittoresque*. Montpellier 1849.

Vaches, par Paul Potter.

Hondekoeter enfin, qui porta tout son amour et consacra son pinceau aux poulaillers, nous prouve par un de ses meilleurs tableaux, *une Poule blanche et ses poussins*, qui a été aussi gravé ici (p. 20), qu'il n'y a pas sujet petit où ces Hollandais n'aient trouvé à mettre du génie, la composition, le sentiment de la couleur, la vérité des passions.

Il y eut aussi les peintres de paysage proprement dit et de marine :

Ruysdael, imitant la nature dans sa plus saisissante réalité, rencontra la poésie, et fit exprimer à la campagne un profond sentiment de mélancolie. Sans être comparable aux chefs-d'œuvre du maître, au *Cimetière des juifs* de Dresde, ou au *Coup de vent* du Louvre, la *Forêt traversée par une rivière en cascade* réunit de grandes qualités dans la manière simple où sont arrangés ces rochers bitumineux, ces feuillages tremblés et ces nuages.

Arnould Van-der-Neer, le peintre mélancolique des nuits, des hivers et des incendies, a bien su, dans ce petit paysage où la lune se lève derrière un

moulin, rendre l'ombre sans être noir, et exprimer jusqu'à la fraîcheur de la nuit, en faisant trembloter cette eau où des chevaux viennent se baigner les pieds.

Guillaume Van-de-Velde, le peintre de prédilection des marins, honoré à Amsterdam et à Londres plus qu'à Paris, où le Louvre n'a possédé qu'en 1852 un tableau digne de lui, figure ici convenablement. La *Flottille* est un de ces horizons de mer calme que le peintre aimait tant, où se mirent, à peine balancés par la brise, des navires de toute qualité.

Quand j'aurai nommé les peintres d'intérieur, les peintres de fleurs, Peeter Neefs, Steenwick, Van-Huysum, qui ont ici quelque chose, aurai-je épuisé tout ce qu'on peut citer de cette merveilleuse école? Non, sans doute. Un

Une Poule blanche et ses poussins, par Hondekoeter.

musée hollandais est, comme la nature, inépuisable; il reste toujours quelque trouvaille à faire, mais il faut chercher pour soi et selon son humeur. Je poursuis mon sentier historique.

Tous les Hollandais ne gardèrent pas cependant la même affection à leur pays et la même fidélité à la nature. Plusieurs, séduits par l'Italie, voulurent idéaliser à son exemple et peignirent, tant dans les sujets que dans le paysage, non ce qui est, mais ce qui devait être le plus beau selon leur imagination. Tels furent Adam Elzheimer, dont on aperçoit le clair-obscur miroitant dans ce *Saint Laurent en habits de diacre;* Poelemburg, son imitateur, dont nous avons une vue de ruines romaines et deux petits paysages au ton bleu, à l'un desquels paraît sa nymphe familière; Van-der-Werf, qui nous montre dans cette *Susanne* peinte avec le poli et la froideur de l'émail, l'application abusive de la facture minutieuse et léchée aux sujets historiques et religieux.

Les paysagistes classiques foisonnent dans notre musée, et je ne détaillerai pas leurs ouvrages. Il suffit d'y signaler, à défaut de Claude Lorrain que nous ne possédons pas, Gaspard Dughet, ce magnifique ordonnateur de la campagne romaine, Herman Swanevelt, qui a imité Claude en le rapetissant; Jean Both, autre imitateur plus agreste; Pinacker, qui poussa les effets lumineux jusqu'à l'éblouissement d'une décoration d'opéra; Isaac Moucheron, le dernier des paysagistes hollandais de l'Italie, qui résume en lui tous les motifs de l'école, et fut pour cela surnommé l'Ordonnance.

Les écoles ultérieures ne nous présentent plus ces séries qui permettent de suivre d'assez près l'histoire de la peinture; il n'y a maintenant à indiquer que des jalons.

Dans l'école allemande, peu féconde d'ailleurs, et qui a au dix-huitième siècle perdu toute originalité, nous n'avons à produire qu'un peintre réputé pour son talent prodigieux d'imitation dans tous les genres. Dietrick ne saurait être connu par un seul sujet et quelques paysages; on peut dire seulement que *le Couronnement d'épines* est un morceau des plus jolis, des plus piquants et dans la manière la plus naturelle au peintre de Dresde, à la suite de Van-der-Werf et de Poelemburg.

L'école française du dix-huitième siècle nous montre des échantillons, non Watteau ni Boucher, mais Natoire, Pierre, Vanloo, Deshaies, pour donner une idée du mouvement de lignes et du tapage de couleurs auxquels se li-

vrèrent les peintres pour servir les goûts de 1750, et du talent qu'ils gaspillèrent dans des œuvres qui mériteraient cependant quelquefois d'être placées plus favorablement, ne serait-ce que comme point de comparaison. Il est permis de regretter que Raoux, qui, parmi tous ces peintres de la décadence, se fit un nom par sa grâce discrète et son coloris purpurin, ne figure dans le musée de la ville où il naquit qu'au quatrième étage.

Un talent plus naturel a sauvé du discrédit plusieurs de ces artistes, et nous avons d'eux des tableaux plus considérés : un *Portrait de Mme Geoffrin,*

La Jeune fille au panier, par Greuze.

par Chardin, où paraît le charme harmonieux de sa touche et toute l'habileté qu'il mettait aux accessoires; des *Pénitents,* de Subleyras, peints avec ce

goût sage et ce coloris aimable qui le distinguent de tant d'autres dévergondés. Greuze, le peintre sentimental et dramatique de la bourgeoisie de 1770,

Nyssia, statue par Pradier.

n'a pas moins de onze compositions, où l'on peut suivre toutes les nuances de son pinceau plein de grâce, mais abusant du vermillon et du bleu, de sa mo-

rale touchante, mais frelatée. Joseph Vernet, que le contact de la nature maintint plus vrai, est aussi bien représenté par quatre marines qui se recommandent suffisamment à ceux qui aiment ce talent si facile et si habile à rendre la mer dans tous ses aspects et dans tous ses drames.

A la limite du siècle passé et du nôtre, il y a David avec un bon portrait et une superbe académie, Prudhon avec une charmante esquisse.

Venu aux peintres vivants et aux tableaux qui, chaque jour, font leur entrée au Musée, je n'ai pas à les nommer dans ce relevé tout historique. Je terminerai en constatant seulement qu'il n'y a pas parmi ces œuvres vivantes un seul de nos chefs d'école, ni Ingres, ni Vernet, ni Delacroix, ni Decamps. Pradier, seul de nos artistes en renom, y avait fait admettre sa Nyssia, une de ses statues où, sous le prétexte d'un conte fabuleux, le sculpteur aimait à traduire sans beaucoup d'idéal, mais avec une distinction suffisante, la Parisienne de 1840.

JULES RENOUVIER.

Montpellier, janvier 1855

DE LYON

A LA MÉDITERRANÉE.

L'ÉCOLE DE MÉDECINE DE MONTPELLIER.

Les villes, comme les individus, subissent l'influence du milieu dans lequel elles naissent et se développent. De là des goûts, des habitudes, un génie propre, qui les rendent habiles à certains travaux. Montpellier est devenu ainsi une cité essentiellement médicale. Cette épithète le marque, le fait connaître dans tout le monde civilisé. Comment l'a-t-il justifiée? Personne ne l'ignore. On ne sait pas aussi bien l'origine d'une vocation unique dans l'histoire pour la force et pour la durée.

Montpellier a été primitivement une colonie de médecins. Vers la fin du dixième siècle, des Arabes et des Juifs, attirés par l'abondance des plantes médicinales de la localité, s'y réunirent pour enseigner et utiliser les vertus de ces plantes. La beauté, la salubrité du climat aidant, étudiants et malades affluèrent, et l'entreprise atteignit en peu de temps un haut degré de prospérité. Les lieux où s'accomplissent des œuvres de succès et d'avenir sont des centres puissants d'attraction. Les villes voisines se dépeuplèrent au profit de Montpellier qui bientôt compta un bon nombre d'habitants.

L'élément primitif a toujours conservé la prépondérance. Pouvait-il en être autrement, lorsque, grâce à la renommée croissante de la docte corporation,

Vue de l'École de médecine de Montpellier.

Montpellier fut comblé d'honneurs, de priviléges, vit ses praticiens marcher les premiers à la cour des souverains, et reçut le surnom de Métropole de la médecine? Les documents en foule prouvent que telle était l'opinion. Je me contenterai du suivant. Un religieux célèbre de l'ordre de Cîteaux, Cesarius, voulant mettre hors de doute le caractère miraculeux des guérisons opérées dans une chapelle recommandée à la piété, fait remarquer que ces guérisons sont obtenues sur des malades *abandonnés* par les médecins de Montpellier, *ubi*, ajoute-t-il, *fons est artis physicæ*.

Cette suprématie était encore acceptée sans contradiction à l'époque où la première république, prenant en main tous les pouvoirs publics, décréta l'existence de trois centres médicaux seulement parmi ceux que la France possédait alors en grand nombre. La Faculté de Montpellier s'imposa par la force des choses. Plus tard, on a voulu faire valoir contre elle les motifs extrascientifiques qui avaient décidé le maintien des Facultés de Paris et de Strasbourg. On a parlé de la transférer dans une cité plus centrale, plus populeuse, plus importante. Mais un pareil projet a révolté la conscience publique. Pas un des nombreux ministres portés aux affaires par la passion des remaniements et des innovations n'a consenti à en subir la responsabilité.

Au contraire, même dans les plus mauvais jours, l'autorité, s'exprimant officiellement sur l'établissement de Montpellier, l'a présenté comme fortement enraciné dans le sol où il a si longtemps vécu, comme indispensable à la science, à la gloire nationale. Les actes ont été conformes à ce langage.

Le bâtiment actuel de la Faculté est dû à la munificence du gouvernement consulaire. Primitivement monastère, puis résidence épiscopale, il fallut l'approprier à sa nouvelle destination. Rien ne fut épargné pour cela. Plus tard, les besoins de l'enseignement ont exigé de nouvelles constructions. Il est résulté de ces accroissements un monument grandiose répondant à l'idée que l'étranger se fait de l'illustre compagnie qui l'habite. La façade continuant celle de la cathédrale, le jardin botanique situé tout près, forment un ensemble saisissant et pittoresque souvent reproduit par le crayon des artistes.

A l'intérieur, tout est ample, commode; de larges cours distribuent convenablement l'air et la lumière. Les salles destinées aux actes, les amphithéâtres pour les leçons, étonnent par leur étendue et leur multiplicité. La bibliothèque, célèbre dans le monde des érudits, contient 50 000 volumes et des manuscrits

École de médecine de Montpellier. — Grande salle du Conservatoire.

précieux. Les connaisseurs y admirent une collection de dessins dus aux grands peintres anciens et modernes.

Depuis longtemps la Faculté regrettait de ne pouvoir placer d'une façon convenable les pièces composant son musée médical. Un magnifique conservatoire vient d'être construit. Maintenant ces pièces, suffisamment espacées et disposées avec ordre, fournissent aux élèves et aux leçons tous les services qu'on en peut tirer.

Le visiteur parcourt avec intérêt la collection des portraits des professeurs décédés rangés par ordre chronologique. Cette collection mesure sans lacune, par des noms la plupart glorieusement connus, la longue série des temps écoulés depuis le commencement de la Faculté. Ces images sont aux yeux des maîtres et des élèves la vieille école vivante encore, assistant entière aux travaux du jour avec son imposant cortége, et continuant un enseignement muet par l'éloquence des souvenirs.

C'est un fait significatif que ce besoin senti par les professeurs de Montpellier de s'environner ainsi de leurs aïeux. Évidemment ils ont voulu constituer une de ces fortes associations que la mort ne rompt point et dont les membres sont solidaires au passé comme au présent. Là, comme dans une famille, on s'attache aux idées qui ont illustré la maison; la gloire des ancêtres est un héritage qu'il faut agrandir; la déchéance est une honte.

Voilà pourquoi la médecine de Montpellier a constamment été la même dans ses parties essentielles; homogénéité qui contraste avec les vicissitudes que cette science a éprouvées ailleurs.

Mais quelle est cette pensée première et directrice suivie dans le même lieu depuis tant de siècles? Appartient-elle exclusivement à Montpellier, et quelle en est la valeur? Ce sont là des questions bien graves, bien spéciales pour un livre comme celui-ci. J'espère pourtant être compris si le lecteur m'accorde un peu d'attention.

La science de la vie saine ou malade a pour fondement l'idée même qu'on se fait de la vie. Changez cette idée, et la médecine, plans d'étude, enseignement, moyens de progrès, espérances, tout se transforme à la fois. Or, de tous les problèmes, celui de la vie a reçu les solutions les plus nombreuses et les plus diverses.

Longtemps on a invoqué des causes entièrement imaginaires. Malgré quelques adhésions isolées, cette erreur est actuellement abandonnée.

Le secret de la vie a été ensuite cherché dans l'action de puissances

réelles, contribuant, cela est certain, à former plusieurs de nos fonctions : ce sont, par exemple, l'âme, les forces chimiques, les forces physiques. Selon que l'une ou l'autre de ces explications est adoptée, la médecine devient un chapitre à ajouter ou à la psychologie, ou à la chimie, ou à la physique. Elle doit être cultivée, enseignée, pratiquée d'après les errements fournis par la science avec laquelle on l'a identifiée.

On a dit enfin, ceci a paru plus acceptable, que la vie était le produit du mouvement des organes composant le corps. A ce compte, l'exploration minutieuse de ces mouvements donne tout ce qu'on peut désirer.

Tels sont les principaux parmi les systèmes qui ont enfanté des médecines à caractères si tranchés, si exclusifs, et qui, adoptés par les Facultés selon le vent de l'opinion, expliquent les palinodies de leur enseignement.

Montpellier n'a senti que partiellement et d'une façon extérieure l'influence de ces systèmes. Au fond il n'a pas varié parce que son idée sur la vie a toujours été la même. Reste à savoir s'il a persévéré dans l'erreur ou dans la vérité.

Pour mettre le lecteur en mesure de porter un jugement là-dessus, je vais esquisser la doctrine professée à Montpellier.

La vie est un fait distinct de tous les autres, sans exception. La médecine est donc une science indépendante, devant se gouverner elle-même, et qui périt quand on la subordonne soit à la psychologie, soit à la chimie, soit à la physique, etc. Il semble, au premier abord, plus raisonnable de l'enfermer dans l'anatomie; mais l'anatomie est née d'hier, pour ainsi dire : Hippocrate et toute l'antiquité ont donc travaillé dans le vide? conclusion révoltante au plus haut degré; d'ailleurs il n'est pas prouvé, tant s'en faut, que le mécanisme organique soit la cause de la vie. Il est certain, au contraire, que cette cause existe avant le corps et préside à sa formation. Si les organes sont faits par elle, agissent pour elle, ils descendent au rôle d'instruments. Leur connaissance n'est pas un but définitif; elle est un moyen d'arriver à l'agent caché qui les meut.

Montpellier ne méconnaît pas ce qu'il y a de psychologique, de chimique, de physique, d'organique dans les opérations vitales. Aussi recommande-t-il avec soin d'étudier, en ce sens, la psychologie, la chimie, la physique, l'anatomie. Mais là n'est pas, à ses yeux, la partie essentielle.

Pour comprendre l'art médical et le placer sur sa base, il faut pénétrer

jusqu'à la cause de la vie, tout autant qu'elle est accessible à l'intelligence, la voir ce qu'elle est et rien que ce qu'elle est. La cause vitale est un fait premier, n'ayant au-dessus de lui que l'action divine, source commune de toute cause, toujours et partout sous-entendue. C'est donc une cause inexplicable dont les attributs se tirent de l'observation raisonnée de ses effets propres. Les médecins qui l'assujettissent à une autre cause de l'ordre créé recommencent l'erreur ancienne des physiciens qui, s'imaginant expliquer les forces de la nature à l'aide d'une conception supérieure, observaient et raisonnaient à travers cette conception. Depuis que la physique demande à l'expérience seule les moyens de connaître l'attraction, l'électricité, le calorique, etc., elle est dans le vrai et y marche avec assurance. Cette méthode réussit également aux médecins. Toutefois elle doit, dans l'application, se modifier tout autant que le fait vital diffère du fait physique.

On dira qu'une pareille manière de considérer la vie est depuis longtemps dans la science, où chacun peut la prendre à volonté. Loin de le nier, Montpellier proclame hautement qu'il la tient d'Hippocrate, et que par elle il se trouve en communion avec les bons médecins de toutes les époques et de tous les lieux. Mais cette idée et la méthode dont elle est le point de départ sont, avec raison, attribuées à Montpellier parce que c'est lui qui les a perfectionnées et appliquées, parce que lui seul en a suivi les conséquences sans déviation. On ne trouve nulle part un second exemple de cette constance, de cette fidélité; et c'est là l'originalité qui distingue Montpellier de toutes les autres Facultés.

Si, limitant le champ de nos comparaisons, nous nous contentons d'apprécier le rôle de la cité méridionale dans l'enseignement médical français, sa spécialité apparaîtra avec des traits plus caractéristiques, et l'on verra combien il serait dangereux d'y toucher.

Fixons pour cela le sens précis du mot *école*. Une école n'est pas simplement une réunion de savants chargés d'instruire des élèves. Une véritable école est personnifiée par une idée importante, au perfectionnement, à la propagation de laquelle elle s'est vouée. Son enseignement donne aux disciples une tournure d'esprit, des aptitudes particulières. Elle n'est pas tout entière dans un édifice, dans une ville, dans une nation; elle est un centre d'où part l'impulsion principale, et a des missionnaires partout. Une école est le produit d'un long

travail exécuté par plusieurs générations de maîtres que des traditions, une éducation, des circonstances communes ont unis et façonnés convenablement. Supprimez ces conditions, l'école est frappée au cœur. Le caprice d'un moment a détruit l'ouvrage des siècles; la volonté humaine ne peut en créer un semblable. Ce privilége appartient au temps seul secondé par un concours d'événements propices.

L'ordre d'un gouvernement suffit pour improviser une simple Faculté. Des hommes désignés se réunissent dans un lieu, donnent des leçons et décernent des grades. Le même pouvoir qui a fixé le siége d'une Faculté peut le porter ailleurs. Il peut pareillement multiplier, supprimer les agglomérations de ce genre sans que rien d'important apparaisse dans la science ou s'éclipse.

En France, la Faculté de Strasbourg présente ce caractère. Elle n'a aucune préférence décidée et ne présente rien de constant. Elle est ce que la font les professeurs qui la composent fortuitement. Demain elle pourra être tout autre chose.

Longtemps on en a dit autant de Paris; mais lorsque la réorganisation de la fin du dernier siècle lui donna le libre emploi de ses moyens, ses instincts se révélèrent; il a maintenant une couleur tranchée et est devenu une école. Sa mission est la découverte des faits matériels, l'expérimentation qui es provoque, la recherche des applications de la physique, de la chimie, de l'anatomie à la science de la vie. Il excelle dans ce qu'on appelle la partie concrète de cette science.

Montpellier, conformément aux traditions qui, depuis des siècles, lui ont permis de faire école, s'attache particulièrement à la critique, au classement, à l'élaboration des faits; il poursuit avec prédilection ceux qui sont de l'ordre abstrait. Son lot est la partie intellectuelle, philosophique de la médecine.

On aurait tort d'objecter que Montpellier a fourni des hommes et des travaux marqués au coin du génie descriptif; que Paris a possédé et possède encore des médecins d'une grande valeur spéculative. Je parle de tendances générales, prépondérantes : en ce sens, mes deux caractéristiques sont d'une exactitude irréprochable.

J'ajoute que ces tendances sont provoquées et entretenues par les circonstances spéciales du lieu où elles s'exercent.

Paris, vaste fourmilière, ville de luxe et d'industrie, où, pour réussir, il

faut fournir promptement et à propos des œuvres capables de frapper la foule et, par conséquent, d'une facile compréhension, Paris, dis-je, est essentiellement favorable à l'action. Encombré de matériaux précieux, auxquels chaque jour en ajoute de nouveaux, il s'oublie à les trouver, à les contempler, à les inventorier. Sa curiosité étant amplement satisfaite, il n'éprouve pas le besoin d'aller plus loin. Sa tâche l'absorbe au point de l'empêcher d'en entreprendre sérieusement une autre. Sans rival du côté des sciences exactes, il résiste difficilement à l'empire que ces reines du moment ont pris sur l'opinion. Il pense en physicien, en chimiste, et sa médecine porte l'empreinte de cet esprit.

A Montpellier, où ces causes d'entraînement sont moins nombreuses, moins pressantes, l'activité prend une autre direction et va vers la pensée. Montpellier aime à raisonner; Paris préfère le travail des sens.

Cela est dans l'ordre et s'explique naturellement. Le calme des petites villes invite à la méditation; le bruit amène un effet opposé. Dans les grandes cités, les savants, exposés à une foule de tentations, aspirent fréquemment à plusieurs succès à la fois, et veulent que leurs efforts rapportent honneurs et richesses. Là où la science reste presque forcément l'ambition unique, elle est moins souvent un moyen de parvenir, c'est un but poursuivi pour lui-même avec amour et sans partage.

Les personnes qui se vouent à ces études consciencieuses et désintéressées se placent volontiers en dehors des centres politiques et du tumulte des affaires. L'école d'Hippocrate naquit et prospéra à Cos et non dans la brillante et populeuse Athènes. En Angleterre, en Allemagne, en Hollande, comme en France, les universités médicales les plus fameuses se sont formées loin des capitales. Paris, puissamment secondé par la centralisation, prétend réunir aujourd'hui tous les genres de supériorité. En ce qui concerne la médecine, on peut seulement lui accorder qu'il en cultive avec ferveur et succès les portions accessoires et préliminaires.

Ne nous plaignons pas de cette diversité de vues et de la division du travail qu'elle a amenée. La science médicale est immense. Sa séparation en deux parties, l'une concrète, l'autre intellectuelle, est conforme à la nature de l'esprit humain, lequel offre, comme on sait, des capacités correspondantes. Chacune de ces parties a assez d'étendue, de difficultés, pour exiger qu'on s'en occupe spécialement et qu'on s'associe dans cette intention.

Félicitons-nous donc si nous avons en France deux écoles dont l'une sert la médecine en l'approvisionnant d'observations, l'autre en l'approvisionnant d'idées. De cette manière, rien n'est négligé; tous les besoins sont satisfaits. A Paris, comme à Montpellier, on est en mesure de fournir l'instruction indispensable à la majorité; mais les élèves qui veulent pousser leurs études au delà du commun peuvent choisir le lieu où se trouvent les leçons et les modèles favorables à leurs aptitudes.

Paris et Montpellier s'éclairent réciproquement; ils se modèrent en se faisant contre-poids. L'école de Paris, sans les avertissements venus de sa rivale, serait exposée à n'amasser que des richesses improductives. Abandonné à lui-même, Montpellier risquerait de s'égarer dans les hauteurs nuageuses de la métaphysique.

Laquelle des deux écoles est la plus utile et doit avoir la prééminence? C'est une question oiseuse aux yeux de l'homme instruit et impartial, puisqu'il s'agit de choses nécessaires, quoiqu'à des titres divers. Il est tout simple que, selon le genre ou la portée de leur intelligence, tels individus aient plus de sympathies d'un côté que de l'autre; mais ces préférences intéressées ne prouvent rien ni pour ni contre.

Paris aurait grand tort de s'enorgueillir et de se poser le premier parce qu'aujourd'hui ses partisans l'emportent peut-être par le nombre. A une époque comme la nôtre, si voisine encore de celle où, faute d'ouvriers convenablement dressés et de juges compétents, le travail et le produit de la pensée étaient généralement discrédités, l'œuvre de Montpellier n'est pas comprise et appréciée autant qu'elle le mériterait. Mais vienne la réaction philosophique dont nous voyons partout les symptômes précurseurs, et alors les goûts changeront. La faveur publique pourra abandonner Paris et retourner à Montpellier, qui n'en vaudra pas pour cela davantage. Qu'importent à la vérité enseignée ici les revirements mobiles de l'opinion! Dût-elle ne jamais obtenir les suffrages du vulgaire, cette vérité restera avec toute son importance. L'école qui lui a uni sa destinée et dont le nom est immortel comme elle conservera le même caractère de nécessité tant que ses professeurs en seront les gardiens intelligents et fidèles.

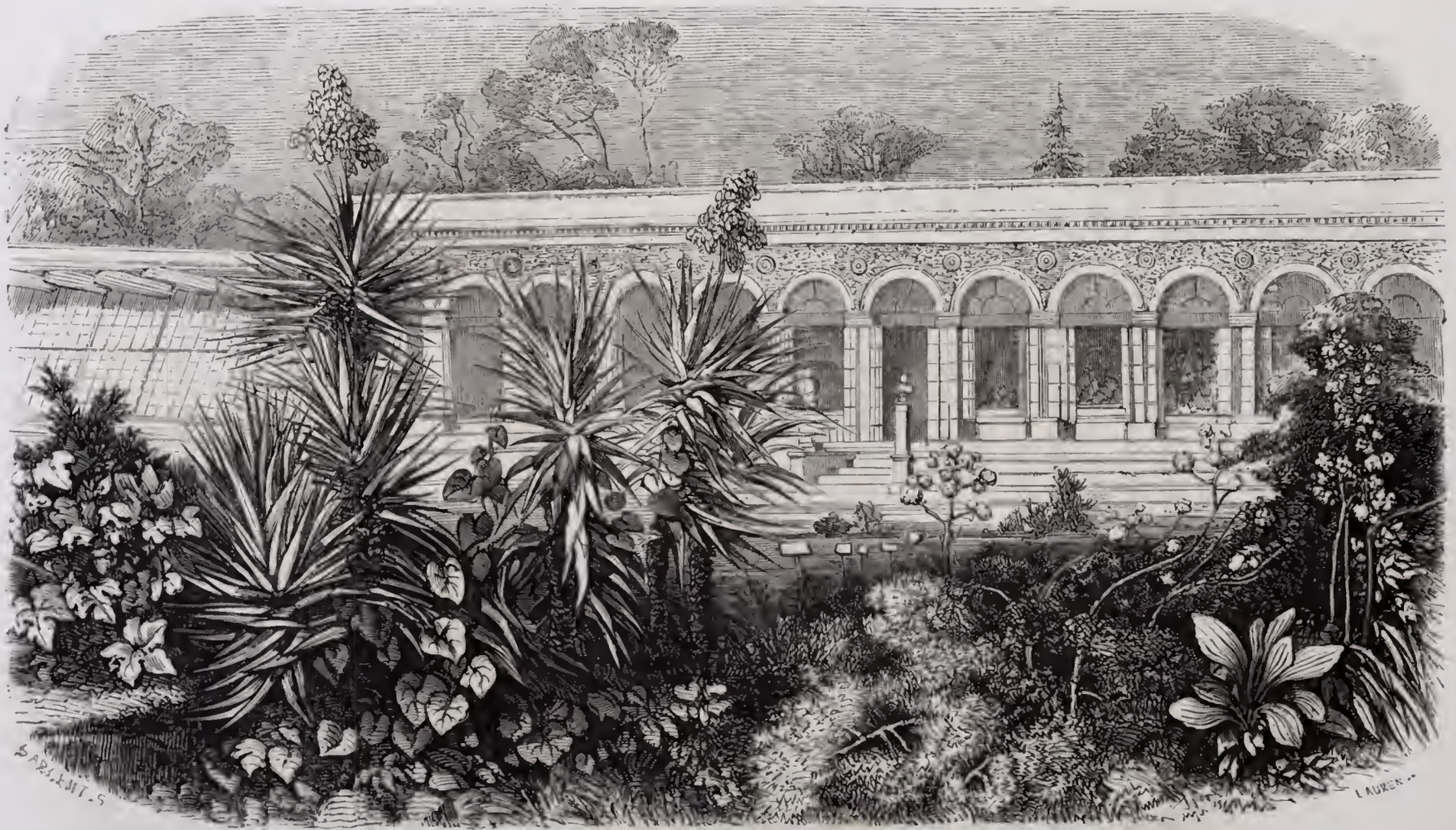
Professeur A. JAUMES.

LE JARDIN DES PLANTES DE MONTPELLIER.

Si beaucoup de gens ne peuvent visiter l'École de Montpellier avec l'intérêt que doit inspirer le caractère de ses doctrines médicales et philosophiques, personne, à coup sûr, ne contemplera sans étonnement le matériel immense de son enseignement. Ses amphithéâtres, ses laboratoires, sa bibliothèque, ses cabinets de physique, et surtout son incomparable conservatoire, sont d'une importance à surprendre tout le monde et ceux surtout qui pourraient croire que le spiritualisme l'empêche de donner la valeur nécessaire aux faits.

S'il y a des visiteurs qui, pour n'être nullement initiés à la science, éprouvent de pénibles impressions à la vue de tant d'objets qui ne peuvent manquer de rappeler la pensée des plus malheureuses et des plus dégoûtantes misères de l'humanité, la Faculté de médecine possède dans le matériel de son enseignement un puissant remède pour dissiper ces pénibles impressions : elle a son célèbre jardin des Plantes, où la vue des plus singuliers végétaux et des plus brillantes fleurs ne nous laissera plus penser à ce qui aurait pu blesser nos regards dans les armoires du Musée anatomique.

Ce jardin de botanique, fondé en 1596 par Richer de Belleval, d'après les ordres de Henri IV, est divisé aujourd'hui en plusieurs parties assez distinctes de but et d'aspect. Ceux qui voudraient connaître à fond l'histoire du jardin et son état actuel trouveraient satisfaction complète dans le beau volume in-4° publié en 1854 par le directeur M. Martins. Pour le plus grand nombre, il doit suffire de jeter un regard sur ce qu'offre de plus intéressant l'établissement scientifique dont il s'agit. Entrons d'abord dans la partie appelée l'*École botanique*. Là, dans plus de soixante plates-bandes, se trouvent disposés systématiquement les spécimens les plus caractéristiques des familles naturelles du règne végétal. Au sud, à l'ombre d'un mur demi-circulaire, fleurissent des plantes alpines ; vers le couchant, des claies et des murs de cyprès abritent également de leur ombre les plantes les plus délicates du Cap ou de la Nouvelle-Hollande. Devant la serre, les *Areca*, les *Plumeria*, les *Strelitzia*, les *Zamia*, les *Cycas*, saisissent d'admiration par la beauté autant que par l'étrangeté de leurs formes. C'est dans de grandes cuves, au milieu de toutes ces plantes exotiques, que végètent vigoureusement plusieurs variétés du



Jardin des Plantes de Montpellier. — Orangerie et Serre.

Nelumbo des Indes, de cette plante qui fut sacrée aux bords du Nil comme à ceux du Gange. Au levant, un bassin de forme allongée voit sortir de ses

Jardin des Plantes de Montpellier. — Vue prise de l'extrémité de l'Orangerie.

eaux, couvertes de *Menyanthes*, de *Trapa* ou de *Marsilea*, les tiges élancées du *Thalia*, ou les feuilles singulières des Sagittaires, ou les candides corolles

La Tour des Pins.

des Nénuphars. Du même côté, un mur tapissé de clématite, de lierre, de vigne vierge, soutient un terrain plus élevé sur lequel sont solidement implantés des cyprès, des lauriers, des micocouliers, des *Phyllirea*. Ce coin du

L'Arbre de Judée *(Cercis siliquastrum)*.

jardin est ce que le jardin a de plus méridional, de plus *montpelliérain*, on peut même dire de plus grec et de plus poétique, ne serait-ce même que par l'espèce de niche qu'on dit renfermer les restes de Narcissa, la fille d'Young. L'École forestière offre plusieurs arbres remarquables, tels que chênes exotiques, *Planera*, *Gleditschia*, cèdres, sapins, et un pin laricio qui semble s'élancer de manière à vouloir égaler la taille de ses premiers parents que la nature fit naître sur les hautes montagnes de la Corse.

Dans la partie du jardin livrée à la promenade publique et journalière, s'élève un monticule allongé auquel on a donné le nom de *Montagne*. Ce monticule, ainsi que le prouve une estampe gravée en 1596, existait lors de la fondation du jardin ; il est couronné par quelques arbres dont l'âge pourrait bien être aussi grand que celui du terrain qui les supporte. Sur chacune de ses pentes, on voit de grands végétaux herbacés, tels que les *Yucca*, les *Ferula*, les Agaves, les Acanthes, etc. Placé vers la pointe orientale de la Montagne, l'œil jouit d'un de ces délicieux aspects pittoresques qui abondent dans le jardin des Plantes de Montpellier. Les mâchicoulis de l'École de médecine, les clochers de la cathédrale, la tour des Pins, tout cela aperçu ensemble ou séparément derrière les branches des marronniers, des cyprès, des *Paulownia*, des micocouliers et des cèdres, forme des tableaux ravissants dont je n'ai pu rappeler qu'un seul.

Parmi les vieux arbres implantés sur la montagne, il faut citer le beau pin d'Alep qu'on aperçoit de partout lever ses aigrettes par-dessus les bâtiments de l'orangerie. Au bas, nous devons remarquer un arbre de Judée, bien certainement multiséculaire. Autour de son vieux tronc, on voit s'épanouir en quantité, les dimanches du printemps et de l'été, la plus belle fleur de la contrée. Cette fleur habitait, aux temps héroïques de Montpellier, sur la colline où fut bâtie la ville, et c'est elle, dit-on, qui lui fit donner le nom de *Mons puellarum*. Si mon crayon avait pu reproduire avec toute la finesse et la pureté nécessaires les caractères de cette fleur, nul doute que le dessin que j'ai voulu tracer ne conservât le souvenir le plus gracieux parmi tous ceux que peut laisser le jardin des Plantes de Montpellier.

J.-B. LAURENS.

Paris. — Typographie de J. Best, rue Poupée, 7.